VISIT…

LANZAROTE

Caliente.COM

INCLUI 1 CD GRÁTIS

Bass Solo



Segredos da Improvisação

Nico Assumpção

LUMIAR EDITORA

PARTE I

CAMPOS HARMÔNICOS E MODOS

1 ESTUDO DOS CAMPOS HARMÔNICOS

O estudo dos campos harmônicos e seus modos é de fundamental importância para se compreender a formação dos acordes.

O domínio desta área nos leva a reconhecer qualquer tipo de acorde (muitas vezes apenas pela cifra) e, através de sua análise, aplicar a escala correta.

Prestando-se atenção às tensões de cada modo, concluiremos que os quatro campos harmônicos – maior, menor, menor harmônico e menor melódico – nos mostram praticamente todos os tipos de acordes existentes.

Ex. 1: **C7M** é um acorde de 1° grau do campo harmônico maior. Se utilizarmos as tensões deste modo, teremos **C7M(6)** ou **C7M(9)**.

Ex. 2: **Bm7(♭5)** é um acorde de 7° grau do campo harmônico menor melódico. Usando as tensões deste modo, teremos **B7(♯9)**, **B7(♭9)**, **B7(♯5)** ou ainda **B7**($^{\sharp 5}_{\sharp 9}$).

Familiarizando-se com essas regras, o músico será capaz de determinar as escalas a serem aplicadas sobre os acordes, bastando para isso examinar as cifras, uma vez que elas incluem, além das notas do acorde (1ª, 3ª, 5ª e 7ª), suas tensões (9ª, 11ª, 13ª).

Ex.:

C	C maior
C7M	C maior com 7ª maior
C(♯5)	C com 5ª aumentada
C°	C diminuto
Cm(7M)	C menor com 7ª maior
C^{7}_{4}	C suspenso (**C** com 7ª e 4ª)

Bemol ou sustenido antes do grau determina seu aumento ou diminuição.

Ex.:

C7($^{\flat 9}_{\sharp 5}$)	**C7** com 5ª aumentada e 9ª menor

1.1 Campo harmônico maior

O campo harmônico maior é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade maior.

C7M	Dm7	Em7	F7M	G7	Am7	Bm7(♭5)
I7M	IIm7	IIIm7	IV7M	V7	VIm7	VIIm7(♭5)

Exemplos de progressões sobre o campo harmônico maior:

1 Am7 | Dm7 | G7 | C7M

2 Am7 | F7M | Dm7 | G7 C7M

3 Em | F7M | Em7 | C7M F7M

4 C7M | F7M | Bm7(♭5) | Em7 | Am7 | Dm7 | Dm7 G7 | C7M

Experimente improvisar sobre os exemplos acima, onde usamos somente a escala de dó maior.

Tente em outras tonalidades.

1.2 Campo **harmônico menor**

O campo harmônico menor é formado pelos acordes diatônicos à tonalidade menor. São três os tipos de escalas menores – natural, harmônica e melódica.

▣ Campo harmônico menor natural

(advindo do 6º grau de um campo harmônico maior)

Cm7 Dm7(♭5) E♭7M Fm7 Gm7 A♭7M B♭7

Im7 IIm7(♭5) ♭III7M IVm7 Vm7 ♭VI7M ♭VII7

▣ Campo harmônico menor harmônico

O campo harmônico menor harmônico é formado pelos acordes advindos da escala menor harmônica. Essa escala é igual à escala menor natural, porém com a 7ª maior.

Cm(7M) Dm7(♭5) E♭7M(♯5) Fm7 G7 A♭7M B°

Im(7M) IIm7(♭5) ♭III7M(♯5) IVm7 V7 ♭VI7M VII°

▣ Campo harmônico menor melódico

O campo harmônico menor melódico é formado pelos acordes advindos da escala menor melódica (Jazz Melodic). Essa escala é igual à escala maior, porém com a 3ª menor.

Cm(7M) Dm7 E♭7M(♯5) F7 G7 Am7(♭5) Bm7(♭5)

Im(7M) IIm7 ♭III7M(♯5) IV7 V7 VIm7(♭5) VIIm7(♭5)

2 MODOS

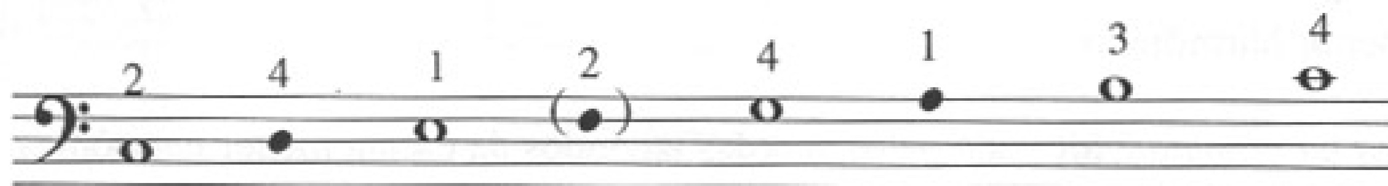
Os modos são escalas formadas dentro de um campo harmônico. Um bom improvisador deve dominar os modos em todas as tonalidades, sabendo de antemão as notas que devem ser evitadas e as que criam tensão, dando a característica do modo.

Notas do acorde – brancas
Notas de tensão – pretas
Notas de tensão característica – brancas entre duas barras
Notas evitadas – pretas entre parênteses

Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação.

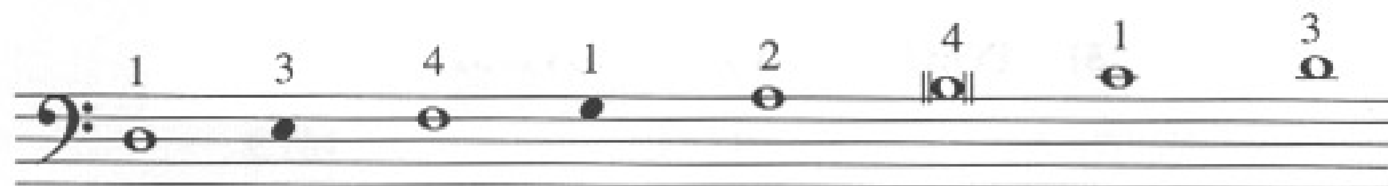
2.1 Modos do campo harmônico maior

I7M – C Iônico



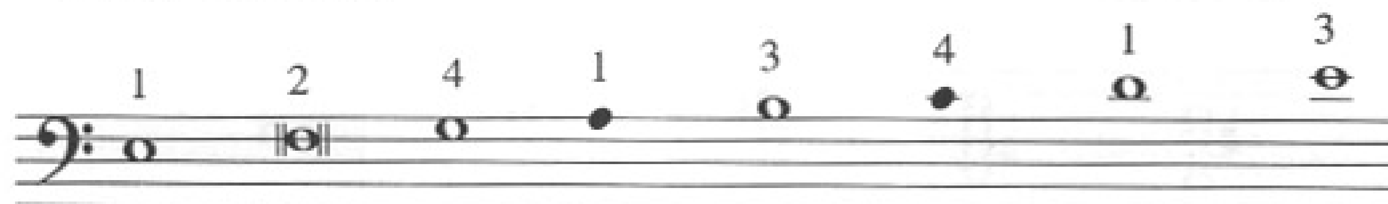
O modo iônico, 1º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota evitada a 4ª.

IIm7 – D Dórico



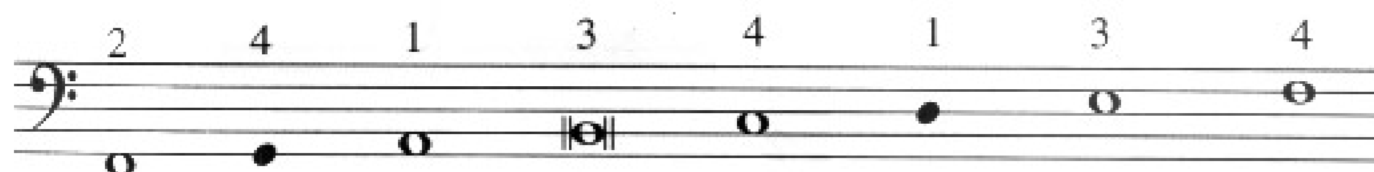
O modo dórico, 2º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), e como nota de tensão característica a 6ª maior.

IIIm7 – E Frígio



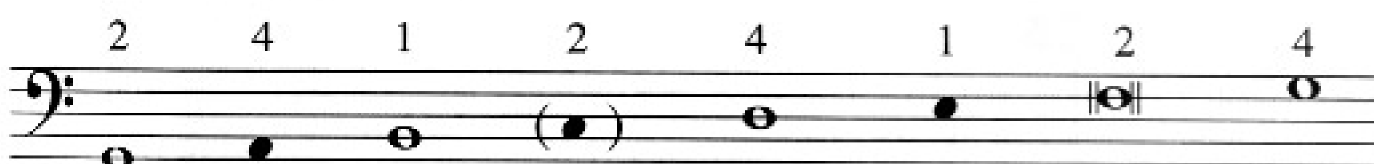
O modo frígio, 3º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 4ª (ou 11ª) e a 13ª menor (ou 6ª menor), e como nota de tensão característica a 2ª menor (ou ♭9).

IV7M – F Lídio



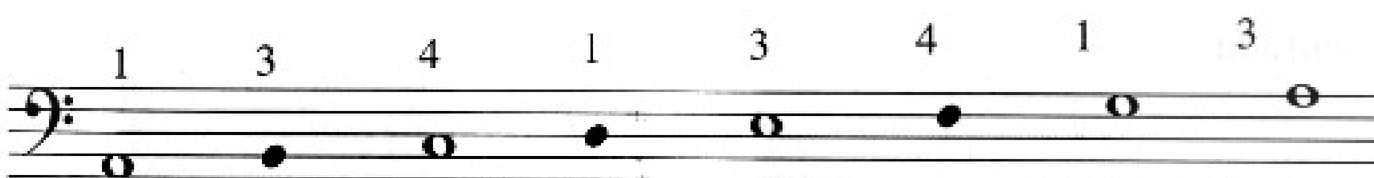
O modo lídio, 4º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota de tensão característica, a 4ª aumentada.

V7 – G Mixolídio



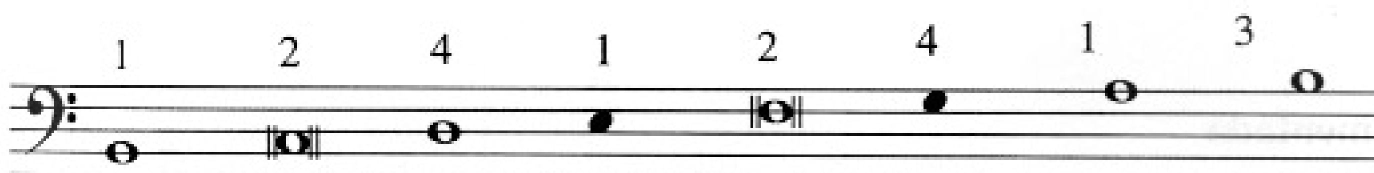
O modo mixolídio, 5º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior (ou 13ª), e como nota de tensão característica, a 7ª menor. A 4ª é usada nos casos de acordes $\frac{7}{4}$.

VIm7 – A Eólio



O modo eólio, 6º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª).

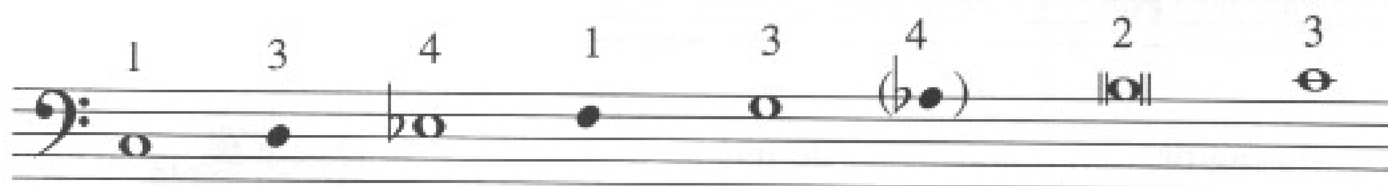
VIIm7(♭5) – B Lócrio



O modo lócrio, 7º grau da escala maior, tem como notas de tensão a 11ª (ou 4ª) e a 13ª menor (ou 6ª menor), e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 5ª diminuta.

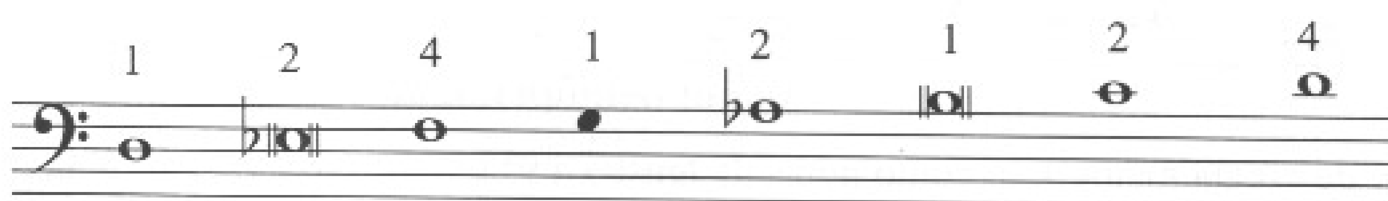
2.2 Modos do campo harmônico menor harmônico

Im(7M) – Menor harmônico



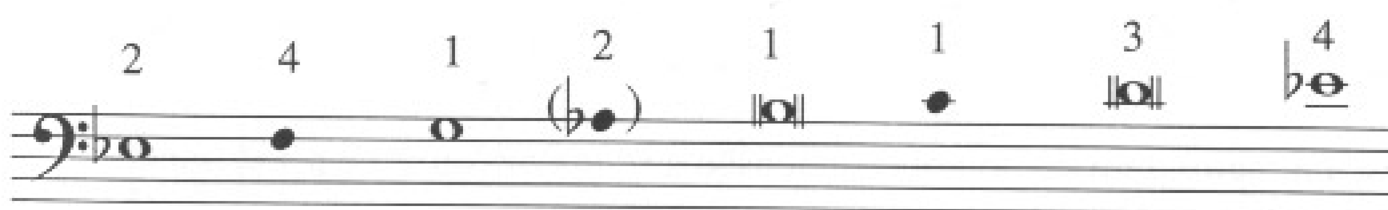
O modo menor harmônico, 1º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), como nota de tensão característica a 7ª maior e como nota evitada a 6ª menor.

IIm7(♭5) – Lócrio 6ª maior



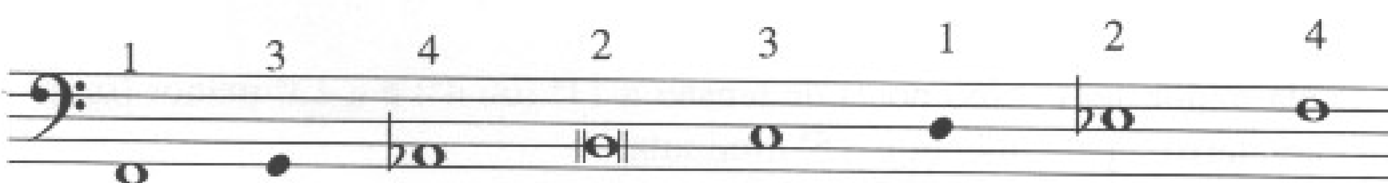
O modo lócrio 6ª maior, 2º grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 11ª (ou 4ª) e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 6ª maior.

♭III7M(♯5) – Jônico 5ª aumentada



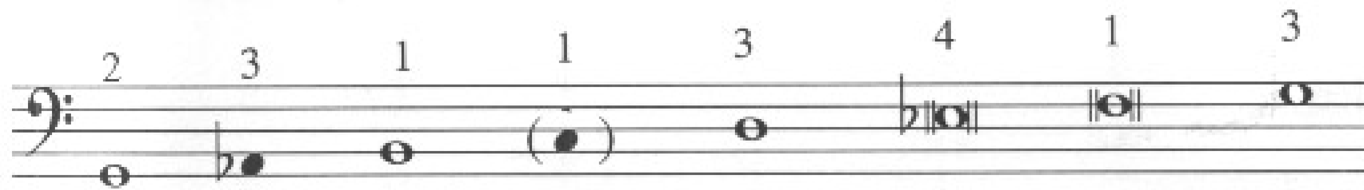
O modo jônico 5ª aumentada, 3º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, como notas de tensão característica a 5ª aumentada e a 7ª maior, e como nota evitada a 4ª (ou 11ª).

IVm7(♯11) – Dórico 11ª aumentada



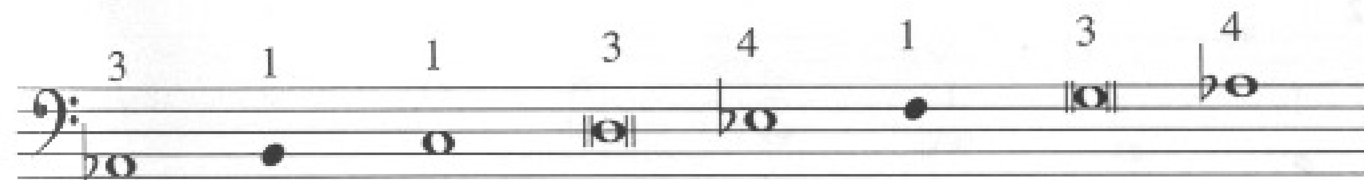
O modo dórico 11ª aumentada, 4º grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como nota de tensão característica a 11ª aumentada.

V7 – Frígio maior



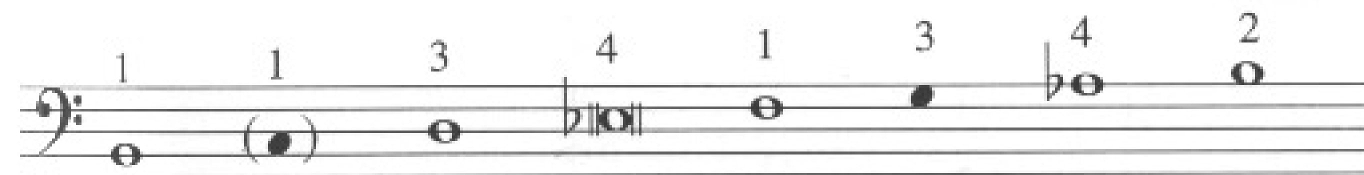
O modo frígio maior, 5° grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 9ª menor (ou 2ª) e como notas de tensão característica a 6ª e a 7ª menores. A 4ª (11ª), apesar de ser uma nota evitada, é usada em acordes $^{7}_{4}$ (♭**9**).

♭VI7M – Lídio 9ª aumentada



O modo lídio 9ª aumentada, 6° grau da escala menor harmônica, tem como notas de tensão a 9ª aumentada e a 6ª maior, e como notas de tensão característica a 4ª aumentada e a 7ª maior.

VII° – Diminuto do 7° grau

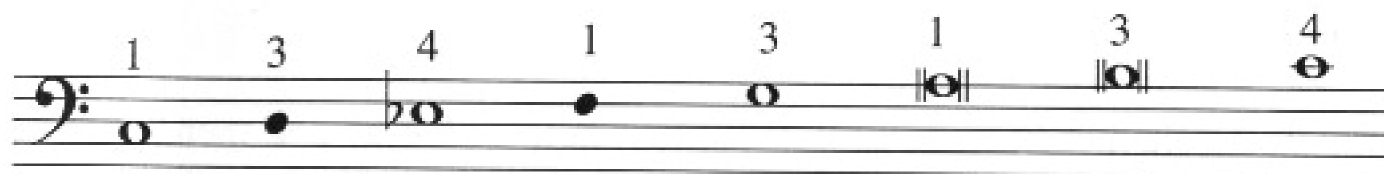


O modo diminuto do sétimo grau, 7° grau da escala menor harmônica, tem como nota de tensão a 6ª menor, como nota de tensão característica a 4ª diminuta (3ª maior) e como nota evitada a 2ª menor.

Obs.: Este acorde é uma inversão do **V7(♭9)** e, neste caso, a 3ª maior não pode, é claro, ser considerada uma nota de tensão característica, nem a 2ª menor uma nota evitada.

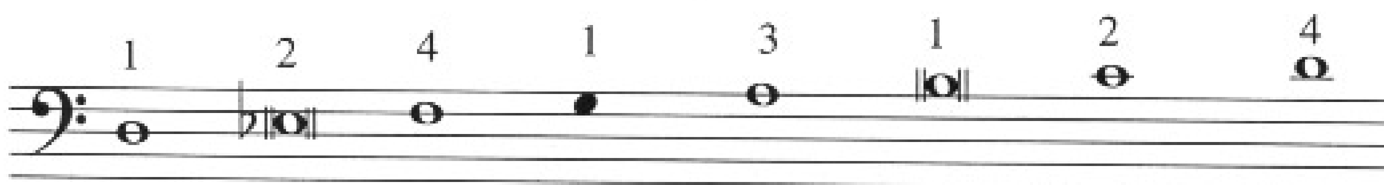
2.3 Modos do campo harmônico menor melódico

Im(7M) – Menor melódico



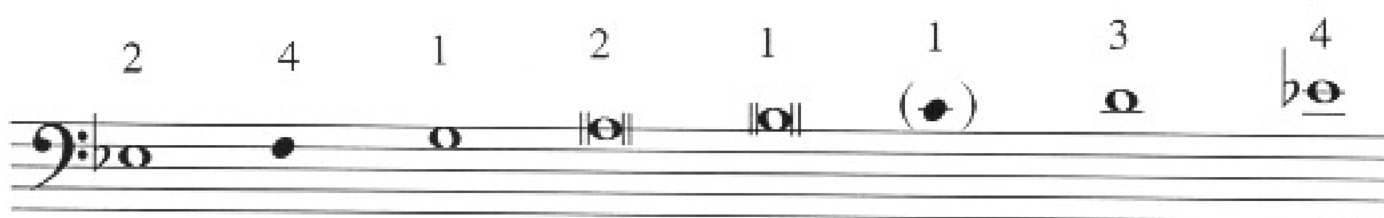
O modo menor melódico, 1º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 11ª (ou 4ª), e como notas de tensão característica a 6ª maior e a 7ª maior.

IIm7(6) – Dórico bemol 2



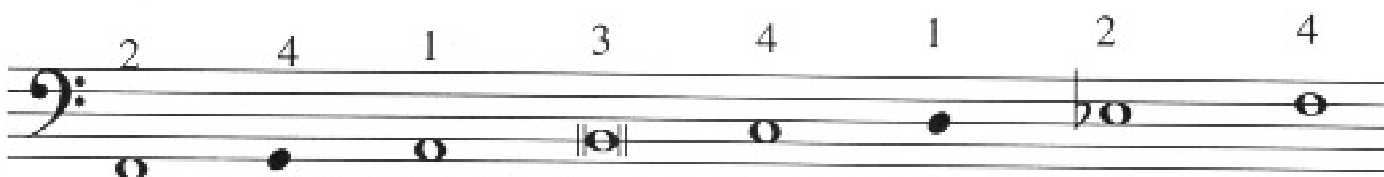
O modo dórico bemol 2, 2º grau da escala menor melódica, tem como nota de tensão a 11ª (ou 4ª) e como notas de tensão característica a 2ª menor e a 6ª maior.

♭III7M(♯5) – Lídio 5ª aumentada



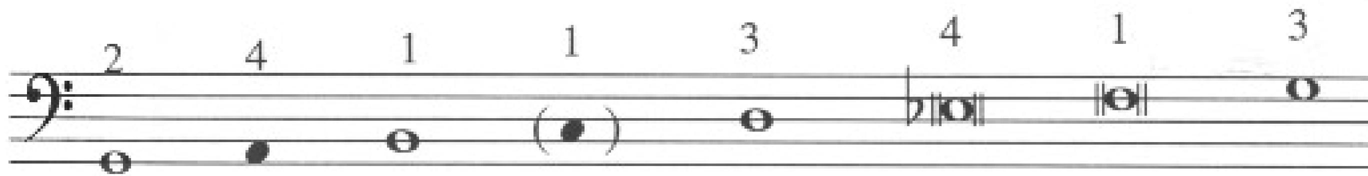
O modo lídio 5ª aumentada, 3º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como notas de tensão característica a 5ª aumentada e a 11ª aumentada (ou 4ª).

IV7 – Lídio bemol 7ª



O modo lídio bemol 7ª, 4º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª maior (ou 2ª) e a 6ª maior, e como nota de tensão característica a 11ª aumentada.

V7 – Mixolídio bemol 6ª



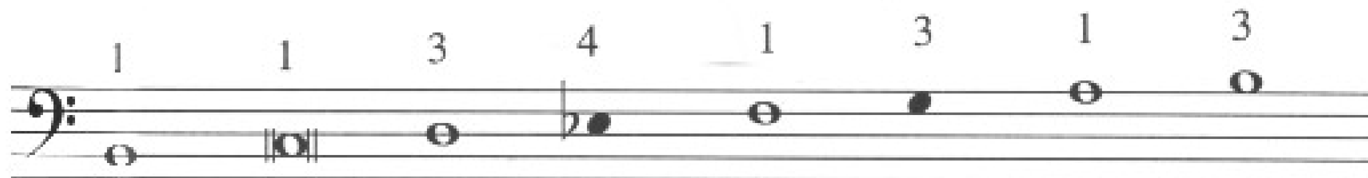
O modo mixolídio bemol 6ª, 5º grau da escala menor melódica, tem como nota de tensão a 9ª maior (ou 2ª), como notas de tensão característica a 6ª e a 7ª menores, e como nota evitada a 4ª (ou 11ª).

VIm7(♭5) – Eólio bemol 5ª



O modo eólio bemol 5ª, 6º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 9ª (ou 2ª) e a 4ª (ou 11ª), e como nota de tensão característica a 6ª menor.
Obs.: Este modo é também conhecido por lócrio 9ª maior.

VIIm7(♭5) – Superlócrio (Escala Alterada)



O modo superlócrio, 7º grau da escala menor melódica, tem como notas de tensão a 4ª diminuta (3ªmaior) e a 6ª menor, e como nota de tensão característica a 2ª menor. Este grau da escala pressupõe um acorde 7(♭5, ♯5, ♭9, ♯9) e portanto a 3ª maior não seria uma tensão, mas sim nota do acorde. Neste caso, as tensões seriam: ♭5, ♯5, ♭9 e ♯9.

PARTE II

DIGITAÇÕES, EXERCÍCIOS E PROGRESSÕES

1 ESTUDO DAS DIGITAÇÕES

Nas próximas páginas vamos estudar as digitações básicas dos modos do campo harmônico maior e do menor melódico.

O único modo do campo harmônico menor harmônico que vamos estudar é o 1° grau, uma vez que seus outros modos são sonoramente suplantados pelos modos da menor melódica. Repare que todos os exemplos começam em dó, facilitando assim a compreensão das diferenças sonoras de cada modo (porém, para efeito de estudo, devemos praticar em todos os tons).

Ao lado de cada acorde está o nome do modo e ainda a análise harmônica, ou seja: o grau da escala a que ele pertence.

Os modos do campo harmônico menor natural são os mesmos de um campo harmônico maior começado pelo seu 6ª grau.

As digitações aqui demonstradas utilizam três notas por corda, técnica muito utilizada por grandes guitarristas (Al Dimeola e John McLaughlin são dois bons exemplos) que consiste em manter certos padrões no braço do instrumento, fazendo com que possamos tocar frases de alta velocidade com desenhos constantes.

Você vai perceber que para tocar certas notas terá que esticar os dedos para conseguir atingi-las. Todo estudo é repetitivo e por isso não deve ser feito por horas seguidas, uma vez que os nervos e músculos das mãos e braços são muito exigidos.

Começou a doer? Pare.

Lembre-se: todo e qualquer estudo de técnica deve ser feito lentamente e com concentração.

Só assim você conseguirá automatizar as frases e dominar o braço do instrumento.

Procure novas digitações, iniciando as escalas com dedos diferentes. O importante é que, ao tocar uma escala, sua notas tenham boa sonoridade.

1.1 Modo maior

C jônico – C7M – 1º grau de **C**



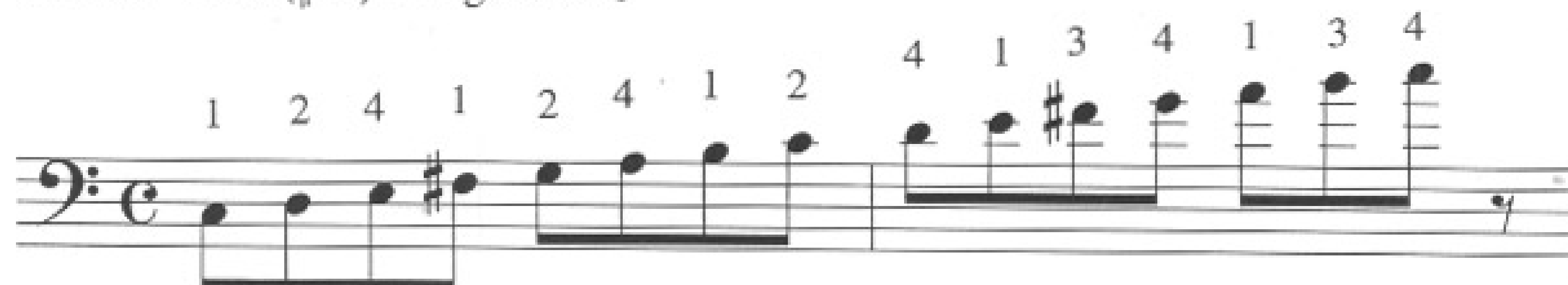
C dórico – Cm7 – 2º grau de **B♭**



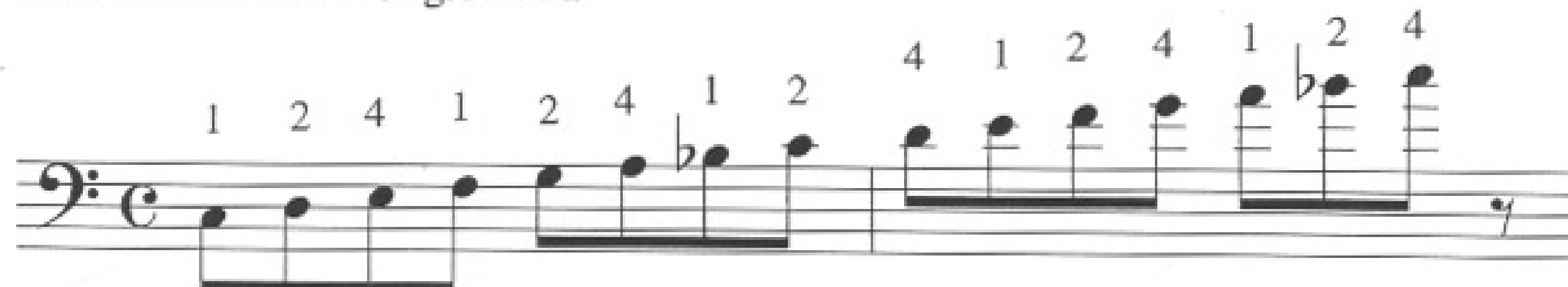
C frígio – Cm7 – 3º grau de **A♭**



C lídio – C7M(♯11) – 4º grau de **G**



C mixolídio – C7 – 5º grau de **F**



Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação (3 notas por corda).
Execute em todos os tons lentamente.

C eólio – Cm7 – 6º grau de **E♭**

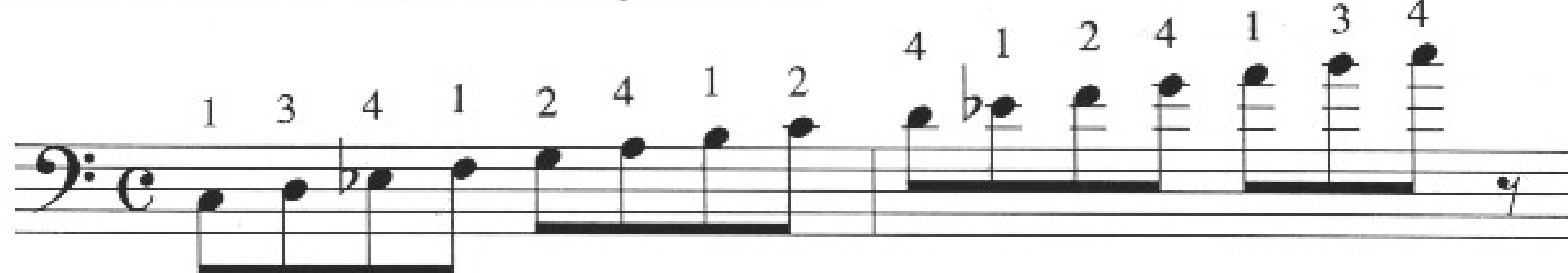


C lócrio – Cm7(♭5) – 7º grau de **D♭**

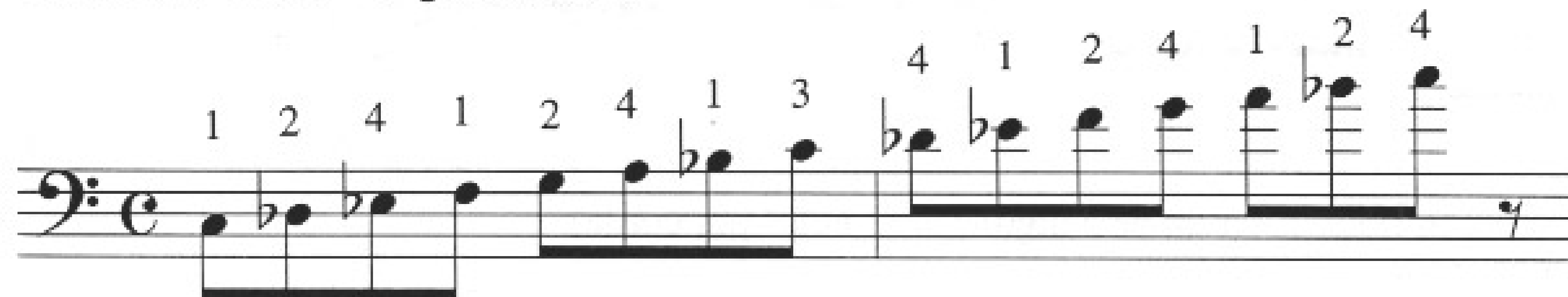


1.2 Modo menor melódico

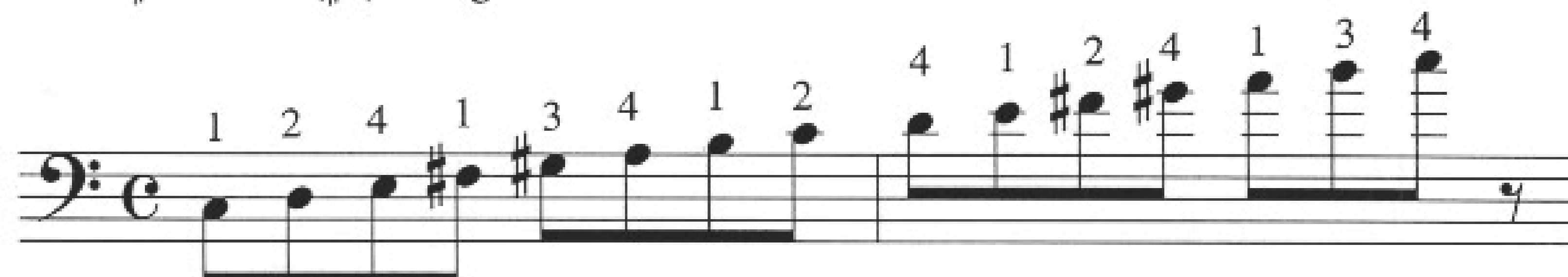
Menor melódico – Cm(7M) – 1º grau de **Cm**



Dórico ♭2 – Cm6 – 2º grau de **B♭m**



Lídio ♯5 – C7M(♯5) – 3º grau de **Am**



Lídio ♭7 – C7(♯11) – 4º grau de **Gm**



Mixo ♭6 – C7(♭13) – 5º grau de **Fm**



Eólio ♭5 – Cm7(♭5) – 6º grau de **E♭m**

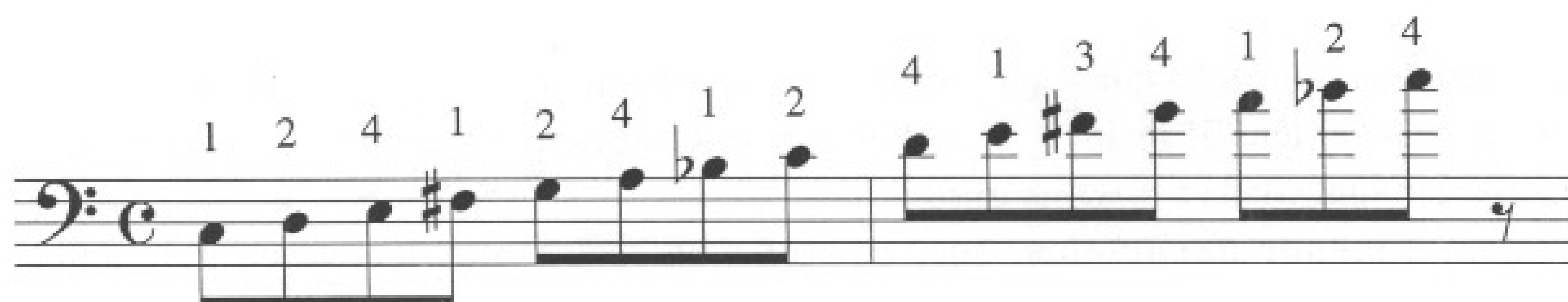


Superlócria – C7(♯9) – 7º grau de **D♭m**



Obs.: Os números sobre as notas referem-se à digitação (3 notas por corda).
Pratique em todas as tonalidades.

C Lídio ♭7 / Mixo ♯4 (4ª grau do campo harmônico menor melódico)



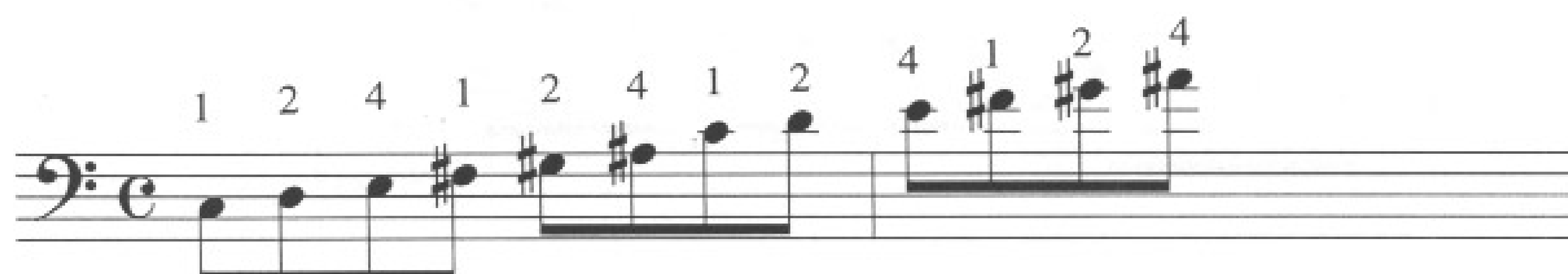
Aplicação: **C7(♯11)**

C Simétrica



Aplicação: **C7(♯9)**, **C7(♭9)** ou: **D♭°**, **E°**, **G°** e **B♭°**
Obs.: Esta escala equivale à **Diminuta** de **D♭**, se iniciada a partir de seu 2º grau.

C Whole Tone (Tons Inteiros)



Aplicação: **C7(♯11)**, **C7(♯5)**

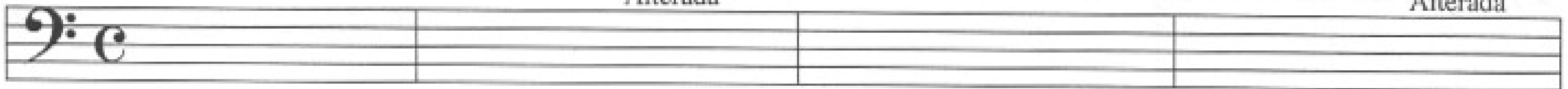
Praticar em todos os tons.

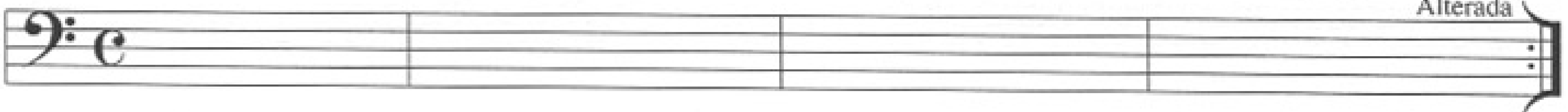
2 EXERCÍCIOS E PROGRESSÕES

Neste capítulo, iremos estudar várias progressões onde poderemos utilizar todas as escalas que estudamos nos capítulos anteriores.

Progressão 1: Esta progressão em ritmo de salsa está no campo harmônico de A menor. Experimente tocá-la em outros tons.

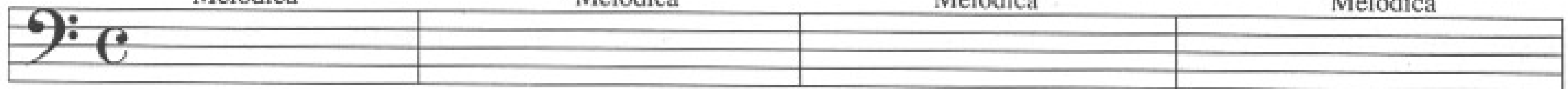
faixa 1

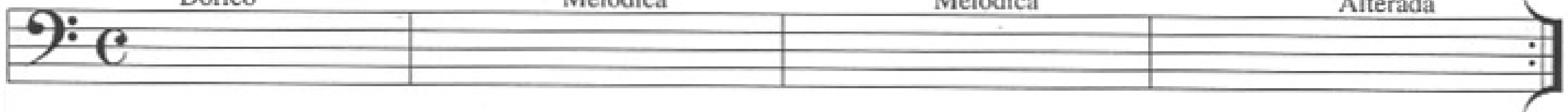




Progressão 2: Esta progressão em ritmo de *funk* está no campo harmônico menor melódico de A e D. Experimente tocá-la em outros tons.

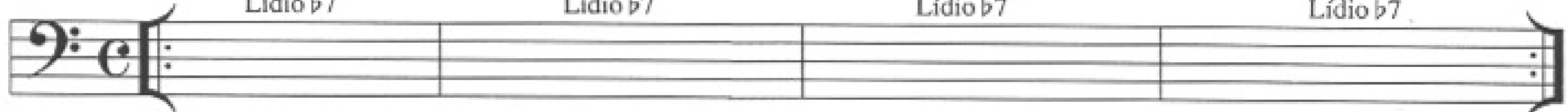
faixa 2

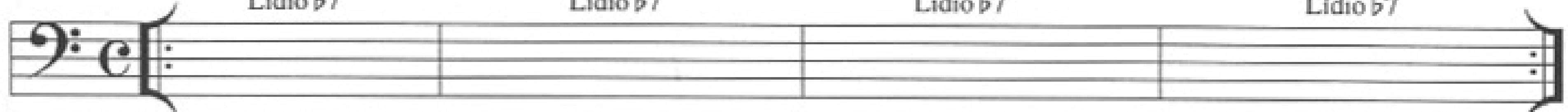




Progressão 3: Esta progressão usa somente acordes lídio ♭7 (são duas vezes cada linha). Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 3





Progressão 4: Esta progressão em ritmo de *shuffle* é um *blues* menor. Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 4

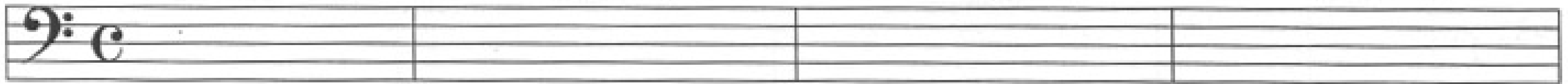
Progressão 5: Esta progressão em tempo médio envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 5

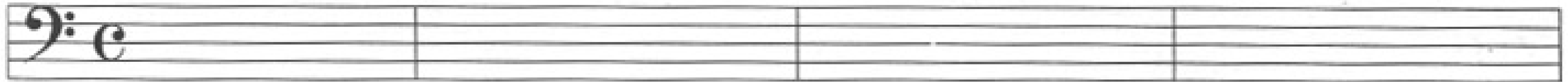
Progressão 6: Esta progressão em ritmo de *funk* é composta de dois ciclos de acordes em diferentes tonalidades. Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 6

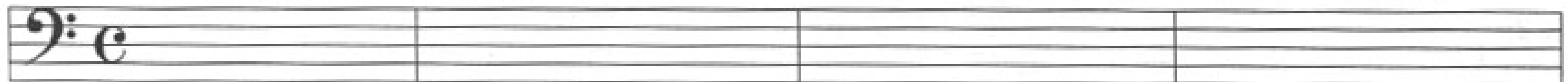
E7M A♭7(♯9) | A7M D^7_4 | D♭m7 B♭7(13) | A7M B^7_4



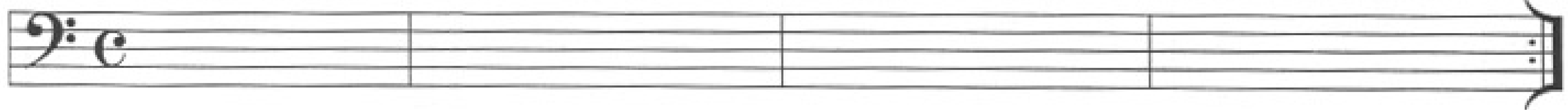
E7M A♭7(♯9) | A7M D^7_4 | D♭m7 C^7_4 | B^7_4 D^7_4



G7M B7(♯9) | C7M F^7_4 | Em7 D♭7(13) | C7M D^7_4



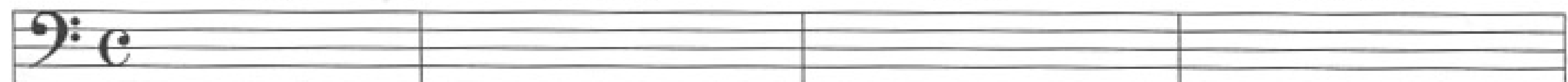
G7M B7(♯9) | C7M F^7_4 | Em7 $E♭^7_4$ | D^7_4 B^7_4



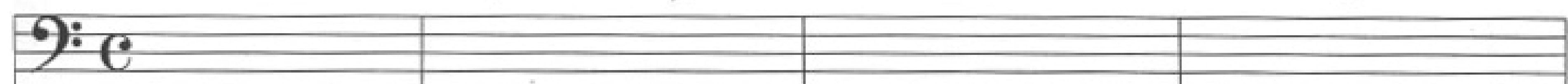
Progressão 7: Esta progressão envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 7

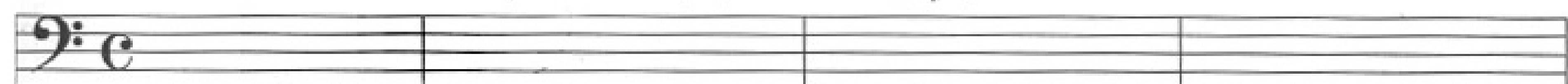
Am7 | B7(♯9) | Em7 | A7(13)



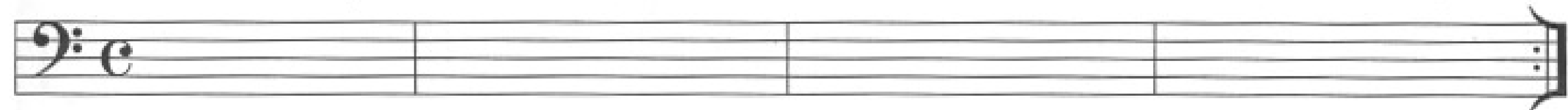
C7M | D♭m7 F♯7 | Bm7 | %



Dm7 | G^7_4 G7(♭9) | C7M(♯5) C7M | C7M



Cm7(♭5) F♯7 | F7 B7 | B♭7M | Bm7(♭5) E7(♭9)



Progressão 8: Esta progressão em ritmo de bolero usa várias escalas estudadas anteriormente. Experimente tocá-la em outros tons.

Faixa 8

Dm7 Dórico	G7(♭9) Simétrica	C7M Jônico	A7(♯5) Alterada
Dm7 Dórico	G7(♭9) Alterada	Gm7 Dórico	C7(♯11) Lídio ♭7 · A7(♯5) Alterada
F7M Jônico	B♭7M Lídio	Em7 Dórico	A7(♭9) Alterada
D7(♭9) Simétrica	G7(♭9) Simétrica	C7M Jonico	A7(♯5) Alterada

Progressão 9: Esta progressão em ritmo de *slow ballad* envolve várias das escalas que estudamos. Experimente tocá-la em outros tons.

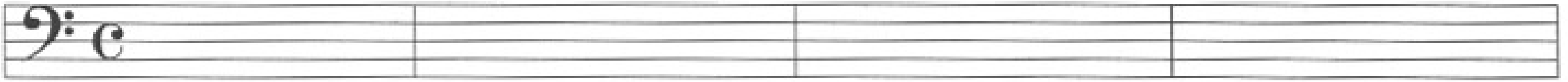
Faixa 9

B♭7(♯11 13) Lídio ♭7	A7(♯5) Alterada	Dm7(6) Dórico	B♭7(♯9) Alterada
Cm7 Dórico	F7(♭9) Alterada	B♭Lid Lídio	A7(♯5) Alterada
Dm7(6) Dórico	E7(♯9) Alterada	Am7 Dórico	D7(♭9 13) Simétrica
F/G G Mixo	%	D♭7(♯9) Alterada	%

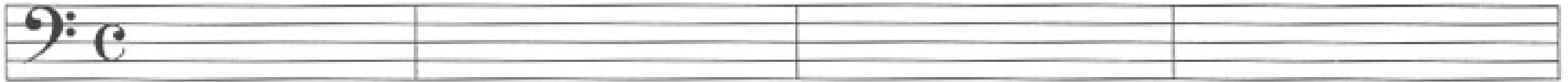
Progressão 10: Esta progressão usa várias cadências **II V I**. Experimente tocá-la em outros tons.

faixa 10

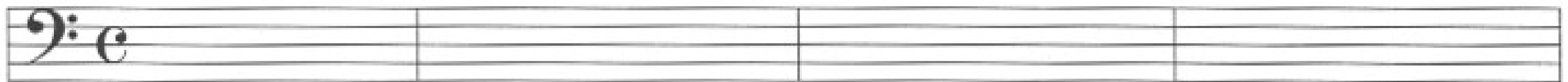
Bm7 | E^{7}_{4} E7(♭9) | A7M | ⁒



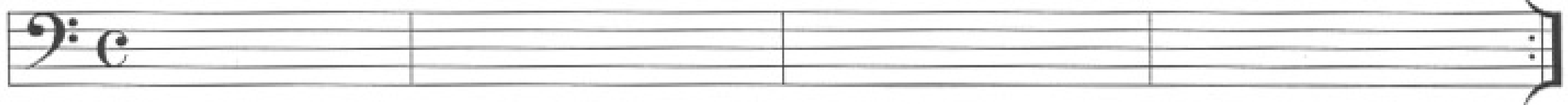
B♭m7 | E♭$^{7}_{4}$ E♭7(♭9) | A♭7M | ⁒



Am7 | D^{7}_{4} D7(♭9) | G7M | Em7



A♭m7 | D♭$^{7}_{4}$ D♭7(♭9) | G♭7M | C7(♯11)



PARTE III

PENTATÔNICAS E QUARTAS

1 PENTATÔNICAS

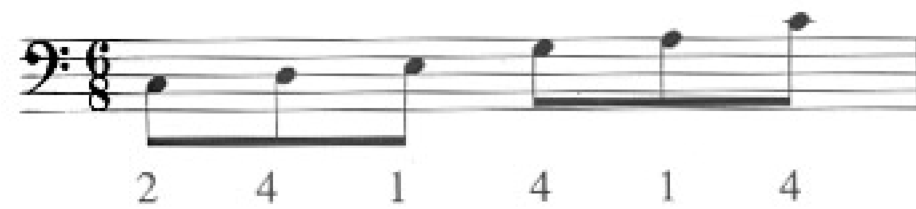
Como o nome diz, são escalas formadas por 5 notas e muito utilizadas na improvisação. Essas escalas são usadas para acrescentar tensões ao som básico dos acordes.

As escalas pentatônicas, por não terem intervalos de meio tom em sua construção, agem como se fossem acordes e dão ao improvisador a possibilidade de trabalhar com desenhos geométricos em vez de desenhos melódicos.

São cinco possibilidades de inversão que chamaremos de MODOS.

Tom de C

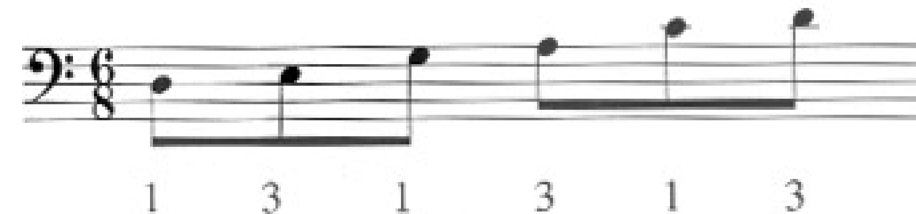
I modo **C**



I modo **C** (Pentatônica de C maior)



II modo **D**



II modo **C** (Pentatônica de B♭ maior)



III modo **E**



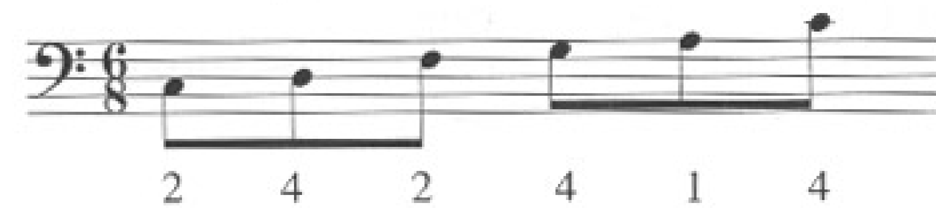
III modo **C** (Pentatônica de A♭ maior)



IV modo **G**



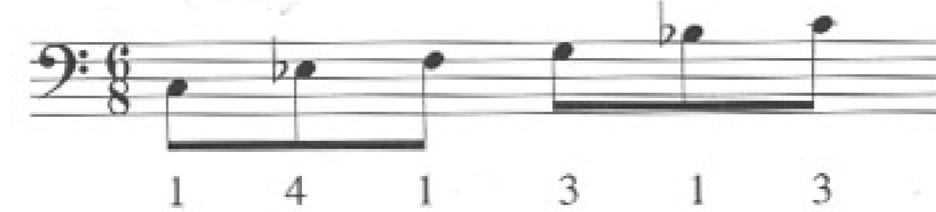
IV modo **C** (Pentatônica de F maior)



V modo **A**



V modo **C** (Pentatônica de E♭ maior)



Praticar em outras tonalidades.

1.1 Acordes dominantes

As escalas pentatônicas têm sua melhor utilização sobre os acordes dominantes. Estes acordes tendem à resolução, implicam moção e ainda podem receber qualquer número de tensões (♯9, ♭9, ♯5, ♯11) sem modificar essa tendência. Quando as pentatônicas são tocadas sobre esses acordes, as tensões mais altas são enfatizadas, dando ao improvisador a chance de colorir o acorde. Por exemplo: ao escolher uma pentatônica de **E♭** sobre o acorde original **C7**, isso resultará automaticamente num acorde **C7(♯9)**.

Escalas	Acordes resultantes
tônica	C7
♭3	C7(♯9)
♭5	C7(♯9), C7(♯11), C7(♯5), C7(♭9)
♭6	C7(♯5 ♯9)
♭2	C7(♭9 ♯9)
♭7	C^{7}_{4}
4	C^{7}_{4}

1.2 Acordes menores

Como os acordes menores são perfeitamente estáveis (mesmo com as tensões de 9, 11), o uso das escalas pentatônicas é, neste caso, facilitado.

Escalas — **Acordes resultantes**



Cm7(11)



Cm7($^{9}_{11}$)



Cm6($^{9}_{11}$)



C eólio



C frígio

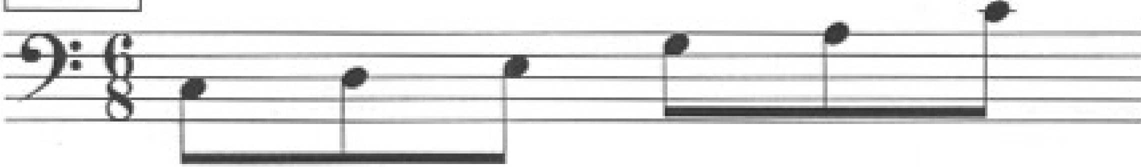
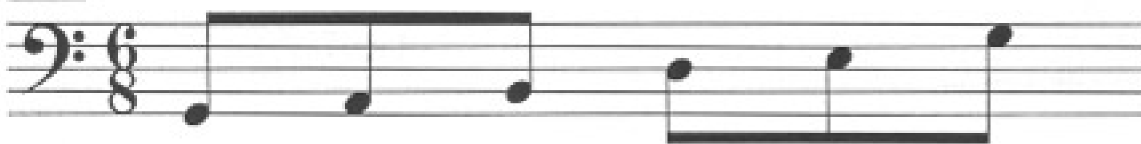
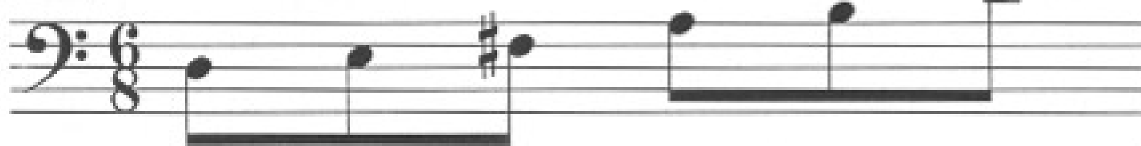
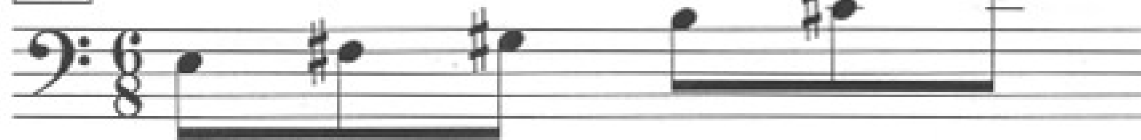
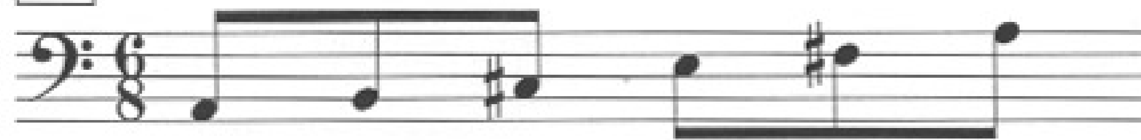


Cm7(♭5)

Praticar em outras tonalidades.

1.3 Acordes maiores

Os acordes de 7ª maior são acordes de resolução. As tensões normalmente associadas com esses acordes são 9, ♯11 e 13.

Escalas	Acordes resultantes
tônica 	C7M
5 	C7M
2 	C7M(♯11)
3 	C(♯5)
6 	C7M(♭9)

Como sempre, pratique outras tonalidades.

1º Modo	2º Modo	3º Modo	4º Modo	5º Modo
2 4 1 4 1	1 3 1 3 1	1 4 1 4 1	2 4 2 4 1	1 4 1 3 1
C	B♭	A♭	F	E♭
D♭	B	A	G♭	E
D	C	B♭	G	F
E♭	D♭	B	A♭	G♭
E	D	C	A	G
F	E♭	D♭	B♭	A♭
F♯	E	D	B	A
G	F	E♭	C	B♭
A♭	G♭	F♭	D♭	B
A	G	F	D	C
B♭	A♭	G♭	E♭	D♭
B	A	G	E	D

Na página anterior temos as 60 pentatônicas formadas dentro das 12 tonalidades. Como vimos, as pentatônicas podem ser usadas sobre qualquer tipo de acorde, ficando o critério de escolha a cargo de nossos ouvidos. As pentatônicas mais *outside* devem ser reservadas para seqüências ou *turnarounds*, e também como meio para se criarem tensões (♯9, ♯5, 13 etc.).

Segue abaixo uma lista com as pentatônicas do Modo I que soam particularmente bem sobre os tipos de acordes.

Tipo de Acorde	Pentatônica Modo I
C7	Tônica
C7(♯9)	♭3
C7(♭9)	♭2
C7(♯11)	♭5
C7(♯5)	♭2
C13	Tônica
C7M	2 ou 5
C7M(♯11)	2
Cm7	♭3
Cm7(♭5)	♭5
C^{7}_{4}	4
C°	Não se aplica

2 QUARTAS CONSECUTIVAS

O estudo das quartas consecutivas completa o estudo das pentatônicas. Com sua sonoridade mais ampla, as quartas têm também a peculiaridade de ser *inside* e *outside*.

Nosso estudo começa com a construção de quartas consecutivas sobre um acorde dado.

2.1 Acordes dominantes

Sobre o acorde dominante **C7** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, 5º, ♭7, 2º e 6º graus.

3º

C7

5º

C7

♭7

C7

2º

C7

6º

C7

Sobre o acorde dominante **C7(♯9)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 5º, ♭7, tônica e 4º graus.

5º

C 7(♯9)

♭7

C 7(♯9)

tônica

C 7(♯9)

4º

C 7(♯9)

Sobre o acorde dominante **C7(♯11)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, ♯4 e ♭7 graus.

3º

C 7(♯11)

♯4

C 7(♯11)

♭7

C 7(♯11)

Sobre o acorde dominante **C7(♭9)** podem ser construídas quartas consecutivas nos 4º, 5º e ♭7 graus.

4º

C 7(♭9)

5º

C 7(♭9)

♭7

C 7(♭9)

Sobre o acorde dominante **C7(♯5)** podem ser construídas quartas consecutivas nos ♭7, 4º e 1º graus.

♭7

C 7(♯5)

4º

C 7(♯5)

tônica

C 7(♯5)

Sobre o acorde dominante **C^7_4** podem ser construídas quartas consecutivas nos 2º, 6º e 5º graus.

2º

C^7_4

6º

C^7_4

5º

C^7_4

Sobre o acorde dominante **C13** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, 6º e 2º graus.

3º

C13

6º

C13

2º

C13

2.2 Acordes maiores

Sobre o acorde maior **C7M** podem ser construídas quartas consecutivas nos 3º, ♯4 e 7º graus.

3º

C7M

♯4

C7M

7º

C7M

Sobre o acorde maior **C7M(♯11)** podem ser construídas quartas consecutivas nos ♯4 e 7º graus.

♯4

C7M(♯11)

7º

C7M(♯11)

2.3 Acordes menores

Sobre o acorde menor **Cm7** podem ser construídas quartas consecutivas nos 5º, 2º, 6º e 1º graus.

5º

C m7

2º

C m7

6º

C m7

tônica

C m7

PARTE IV

ARPEJOS E LICKS

1 ARPEJOS

Os arpejos são as notas do acorde tocadas em seqüência (1, 3, 5 etc.).

O estudo dos arpejos é muito importante do ponto de vista técnico porque, além de facilitar a visualização das notas no braço do instrumento, aumenta consideravelmente a velocidade da digitação, permitindo que o instrumentista utilize os chamados *sweeps*. (arpejos em seqüência tocados rapidamente nos sentidos ascendente e descendente).

Outro fator que evidência a importância do estudo dos arpejos é a facilidade de se criarem padrões específicos para a utilização em acordes predeterminados.

Ao se tocarem arpejos maiores ou menores sobre diferentes graus da escala, acrescentam-se tensões aos acordes, dando-lhes uma nova coloração.

1.1 Sobre os acordes do tipo C7M podemos usar:

Arpejos maiores:

I grau – arpejo de **C** maior – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.
II grau – arpejo de **D** maior – acrescenta as tensões de 9ª, ♯4ª e 6ª, transformando o acorde em **C7M**$\left(\begin{smallmatrix}6\\9\\\sharp 11\end{smallmatrix}\right)$.
V grau – arpejo de **G** maior – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em **C7M(9)**.
III grau – arpejo de **E** maior – acrescenta a tensão de ♯5ª, transformando o acorde em **C7M(♯5)**.

Arpejos menores:

IIIm grau – arpejo de **E** menor – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.
VIm grau – arpejo de **A** menor – acrescenta a tensão de 6ª, transformando o acorde em **C7M(6)**.
VIIm grau – arpejo de **B** menor – acrescenta as tensões de ♯4ª e 9ª, transformando o acorde em **C7M**$\left(\begin{smallmatrix}9\\\sharp 11\end{smallmatrix}\right)$.

1.2 Sobre os acordes do tipo Cm7 podemos usar:

Arpejos maiores:

♭III grau – arpejo de **E♭** maior – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.
IV grau – arpejo de **F** maior – acrescenta as tensões de 11ª e 6ª transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{6\\11}\right)$.
♭VII grau – arpejo de **B♭** maior – acrescenta as tensões de 9ª e 11ª, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{9\\11}\right)$.

Arpejos menores:

Im grau – arpejo de **C** menor – não acrescenta nenhuma tensão ao acorde.
IIm grau – arpejo de **D** menor – acrescenta as tensões de 9ª, 11ª e 6ª, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{6\\9\\11}\right)$.
♭IIIm grau – arpejo de **E♭** menor – acrescenta a tensão de ♭5ª, transformando o acorde em **Cm7(♭5)**.
Vm grau – arpejo de **G** menor – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em **Cm7(9)**.

1.3 Sobre os acordes do tipo Cm7(♭5) podemos usar:

Arpejos maiores:

♭VI grau – arpejo de **A♭** maior – acrescenta a tensão de ♭13, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{\flat 5\\\flat 13}\right)$.

♭VII grau – arpejo de **B♭** maior – acrescenta as tensões de 9ª e 11ª, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{\flat 5\\9\\11}\right)$.

Arpejos menores:

IIm grau – arpejo de **D** menor – acrescenta as tensões de 9ª, 11ª e 6ª, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{\flat 5\ \ 6\\9\ \ 11}\right)$.
♭IIIm grau – arpejo de **E♭** menor – não acrescenta tensões ao acorde.
IVm grau – arpejo de **F** menor – acrescenta as tensões de 11ª e ♭6ª, transformando o acorde em **Cm7**$\left(\substack{\flat 5\\\flat 13}\right)$.

1.4 Sobre os acordes do tipo C7 podemos usar:

Arpejos maiores:

II grau – arpejo de **D** maior – acrescenta as tensões de 9ª, ♯11ª e 13ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}9\\ \sharp 11\\ 13\end{smallmatrix}\right)$.

♭III grau – arpejo de **E♭** maior – acrescenta a tensão de ♯9ª, transformando o acorde em **C7(♯9)**.

♭V grau – arpejo de **G♭** maior – acrescenta as tensões de ♭9ª e ♯11ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\flat 9\\ \sharp 11\end{smallmatrix}\right)$.

♭VI grau – arpejo de **A♭** maior – acrescenta as tensões de ♯9ª e ♯5ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\sharp 5\\ \sharp 9\end{smallmatrix}\right)$.

VI grau – arpejo de **A** maior – acrescenta as tensões de ♭9ª e 6ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\flat 9\\ 13\end{smallmatrix}\right)$.

Arpejos menores:

Im grau – arpejo de **C** menor – acrescenta a tensão de ♯9ª, transformando o acorde em **C7(♯9)**.

♭IIm grau – arpejo de **D♭** menor – acrescenta as tensões de ♯9ª e ♯5ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\sharp 5\\ \sharp 9\end{smallmatrix}\right)$.

♭IIIm grau – arpejo de **E♭** menor – acrescenta as tensões de ♯9ª e ♯11ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\sharp 9\\ \sharp 11\end{smallmatrix}\right)$.

♭Vm grau – arpejo de **G♭** menor – acrescenta as tensões de ♭9ª, ♯11ª e 6ª, transformando o acorde em **C7**$\left(\begin{smallmatrix}\flat 9\\ \sharp 11\\ 13\end{smallmatrix}\right)$.

Vm grau – arpejo de **G** menor – acrescenta a tensão de 9ª, transformando o acorde em **C7(9)**.

VIm grau – arpejo de **A** menor – acrescenta a tensão de 6ª, transformando o acorde em **C7(13)**.

2 ARPEJOS – Digitações

A seguir, os exemplos de arpejos e suas digitações:

C



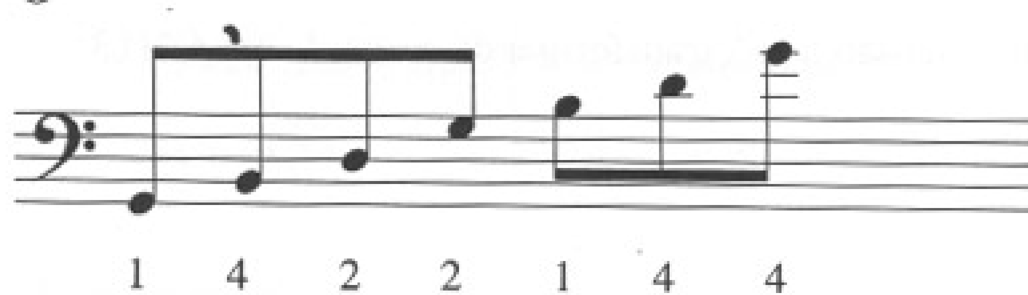
Cm



C°



G



C7M

Em



Gm



Cm7

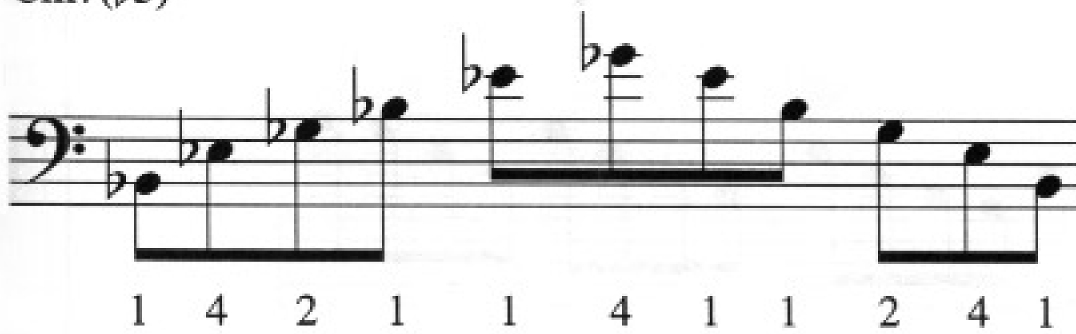
E♭



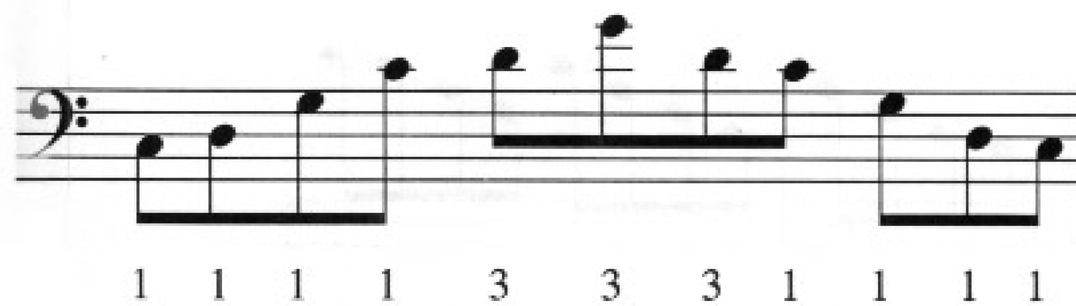
Praticar em todas as tonalidades.

2.1 Arpejos – Variações

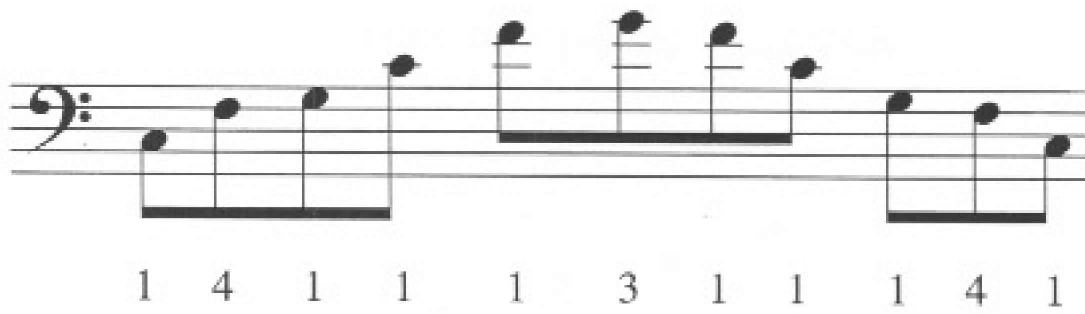
Cm7(♭5)



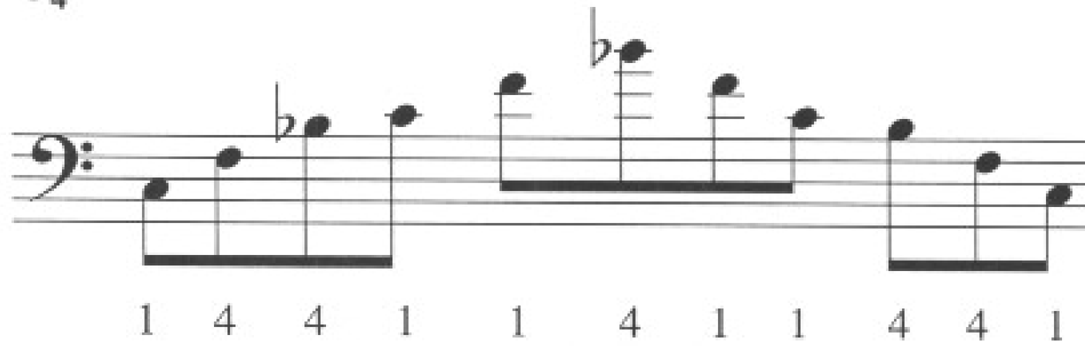
C9 (Aplicável em qualquer acorde, exceto nos diminutos)



C4



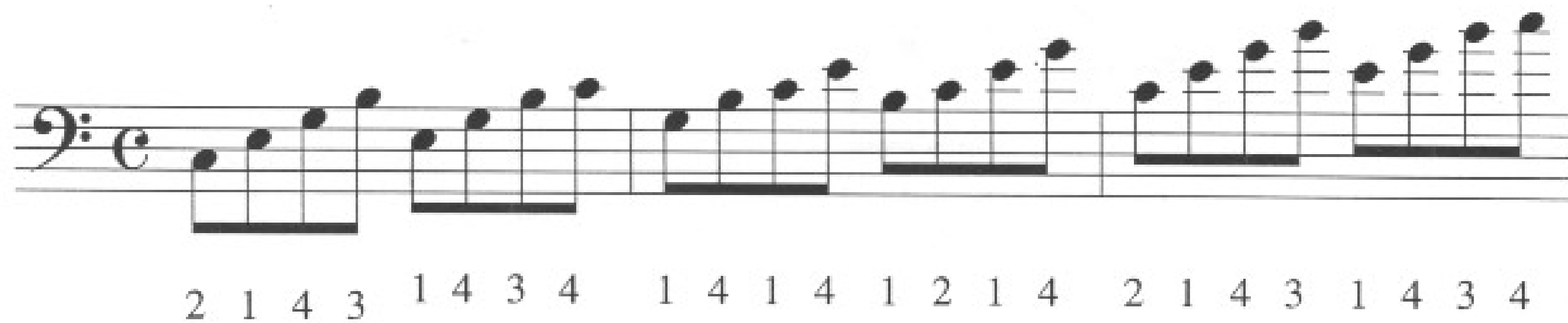
C^7_4



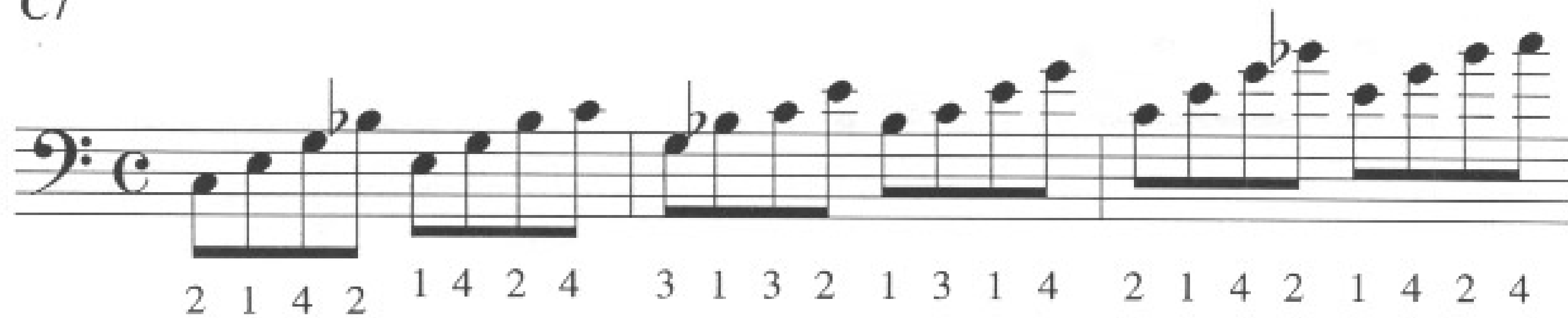
Praticar em todas as tonalidades.

2.2 Arpejos sobre acordes

C7M



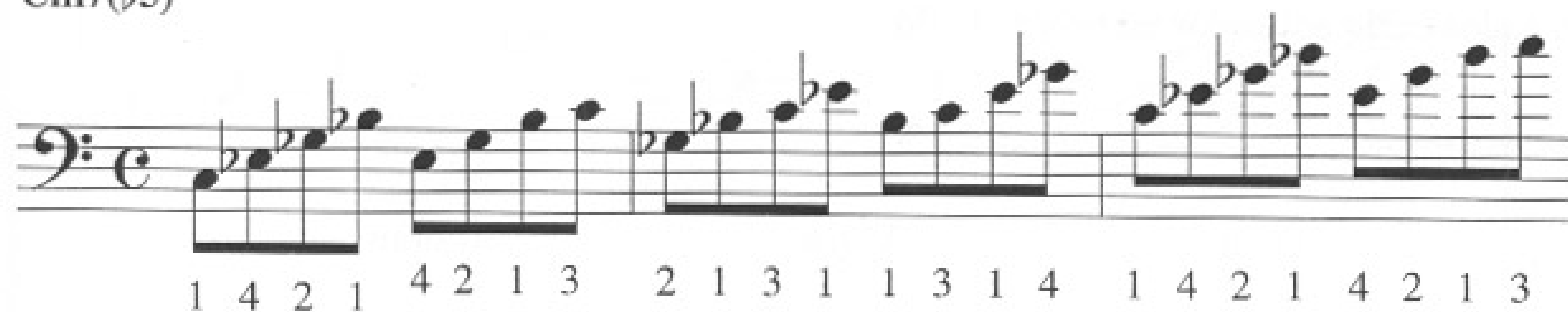
C7



Cm7



Cm7(♭5)



C°



Praticar em outras tonalidades.

3 LICKS

Licks são frases prontas (clichês) que utilizamos sobre os acordes. Como são frases preestudadas, encaixam-se numa grande variedade de situações harmônicas.

A seguir, temos o uso de tríades, arpejos e pentatônicas sobre acordes.

3.1 Acordes maiores (7M)

Os exemplos dados estão aplicados no acorde **C7M**.

Tríades

I grau — **C** IV grau — **F** V grau — **G** II grau — **D**

alternando:

C **D** **C** **D**

Pentatônicas

I grau — **C**

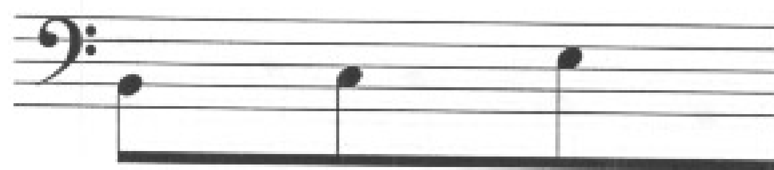
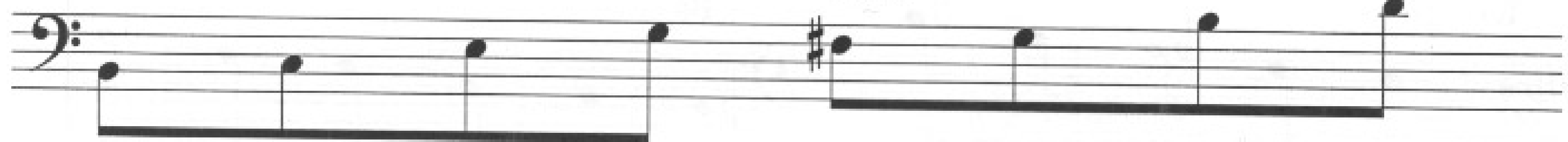
II grau — **D**

IV grau (só de passagem) — **F**

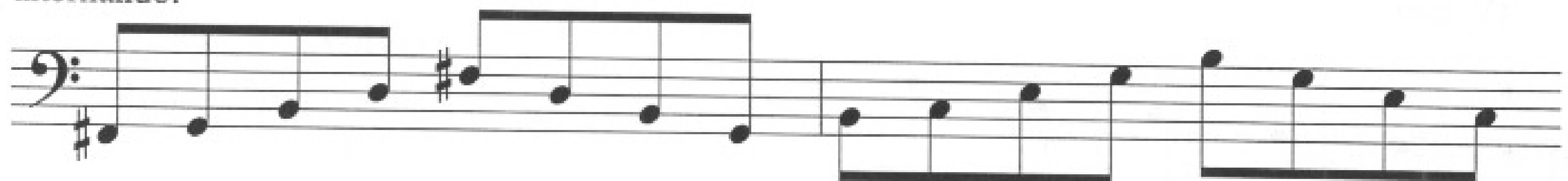
V grau — **G**

Arpejos

I grau — **C 7M** V grau — **G 7M**

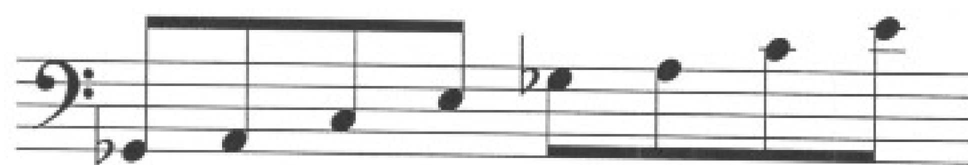



alternando:



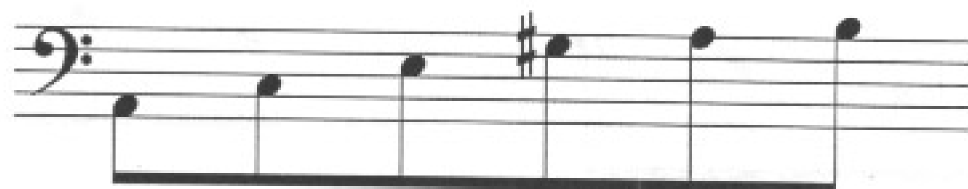
G♭m7(♭5)

Sobre o ♭5 resulta **C7M(♯11)**

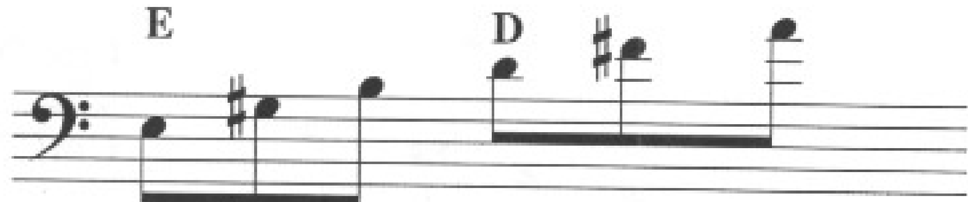


A m(7M)

Sobre o **Am(7M)** resulta **C7M(♯5)**



ou as tríades do II e III graus

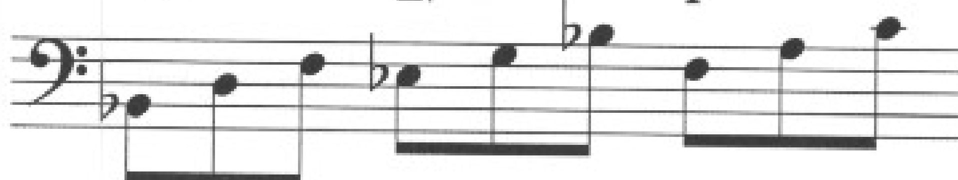


3.2 Acordes menores (m7)

Os exemplos dados estão aplicados no acorde **Cm7**.

Tríades

♭VII grau — **B♭** ♭III grau — **E♭** IV grau — **F**

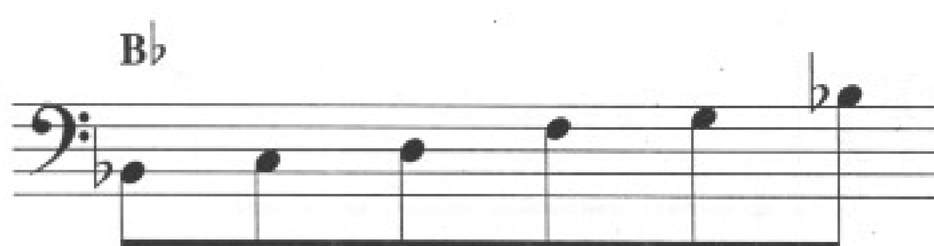


Pentatônicas

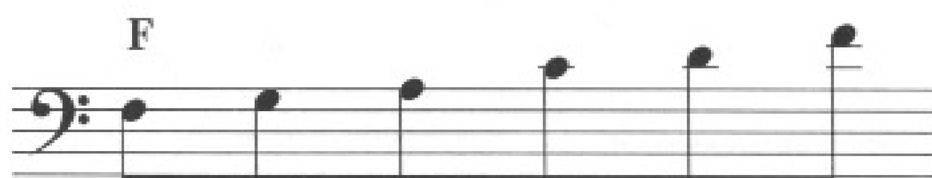
♭III grau



♭VII grau



IV grau



Arpejos

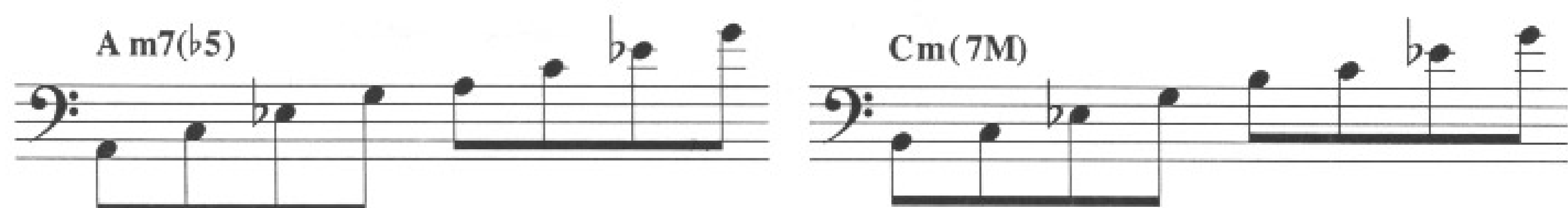
♭III grau

♭VII grau

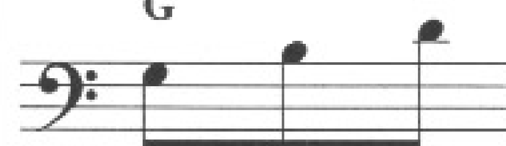


Cm6

Cm(7M)

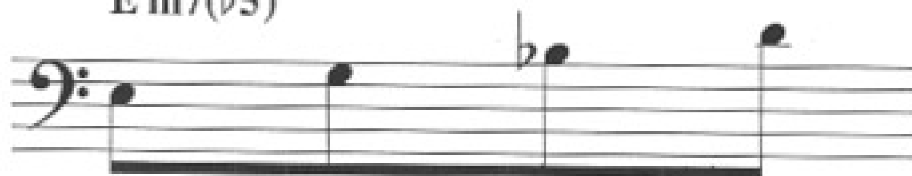


Tríade de **G** (gera acorde de **Cm(7M)**)



3.3 Acordes dominantes (V7)

C9



Arpejo de **Em7(♭5)**

C7(♯11)



Escala **C mixo ♯11**

C7(♯11)



Arpejo de **G♭m7(♭5)**

C7(♯11)



Tríades aumentadas ♭V, ♭VII e II

C7(♯5 ♯11)



Tons inteiros

C7(♭9) - Tríades: I, ♭III, ♭V e VI graus.





Arpejo de **B♭m7(♭5)**



Tríades aumentadas

Pentatônicas

♭III grau



♭V grau



♭VI grau



♭II grau



PARTE V

ESTUDO DE FRASES

1 PRELÚDIO

faixa 11

Nico Assumpção
















25

28

31

34

37

40

43

46

2 ESTUDO DE FRASES

Este estudo tem por objetivo aumentar o vocabulário de frases e deve ser praticado lentamente em várias tonalidades. Para cada estudo, temos duas faixas no CD. A 1ª é a frase, tal como está escrita na partitura, e a 2ª é a base, para que você toque a frase.

faixas 12 e 13

Dm7 G7 C7M

1

faixas 14 e 15

Dm7 G7 C7M

2

faixas 16 e 17

Dm7 G7 C7M

3

faixas 18 e 19

Dm7 G7 C7M

4

faixas 20 e 21

Dm7 G7 C7M

5

(faixas 22 e 23)

Dm7 G7 C7M

6

(faixas 24 e 25)

Dm7 G7 C7M

7

(faixas 26 e 27)

Dm7 G7 C7M

8

(faixas 28 e 29)

Dm7 G7 C7M

9

(faixas 30 e 31)

Dm7 G7 C7M

10

(faixas 32 e 33)

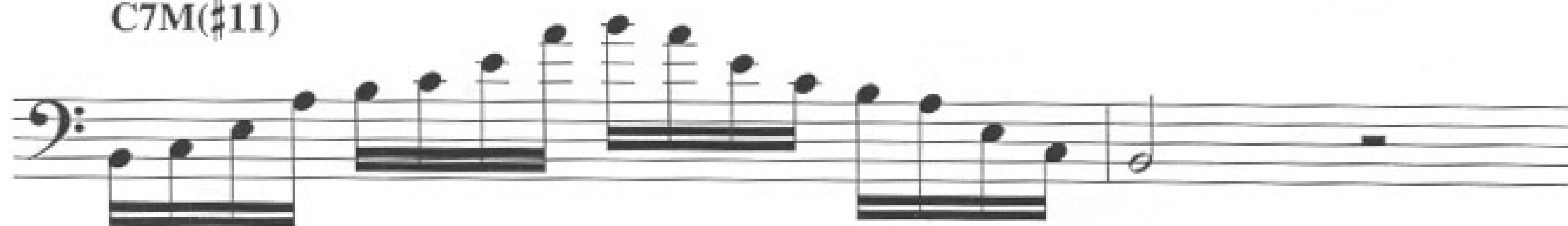
F7(♯11)

11

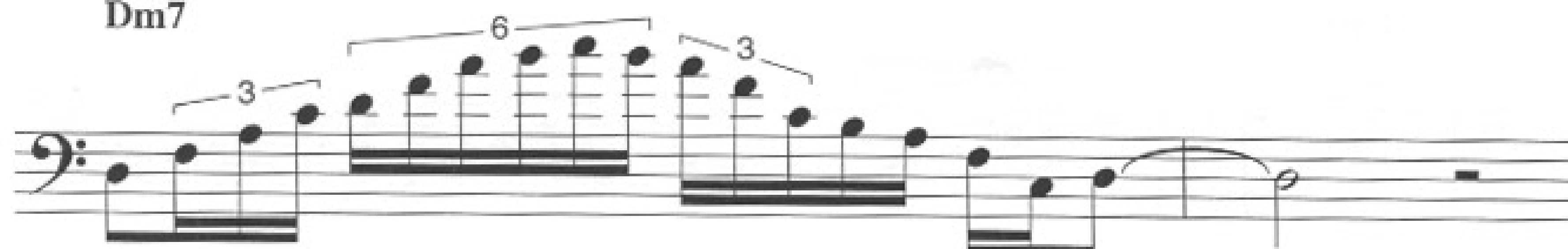
faixas 34 e 35



faixas 36 e 37



faixas 38 e 39



faixas 40 e 41



faixas 42 e 43



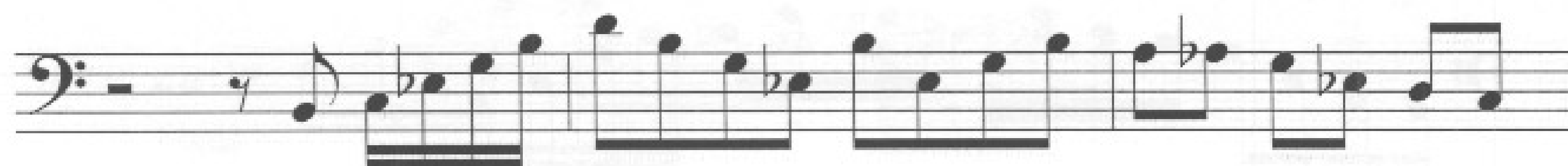
faixas 44 e 45



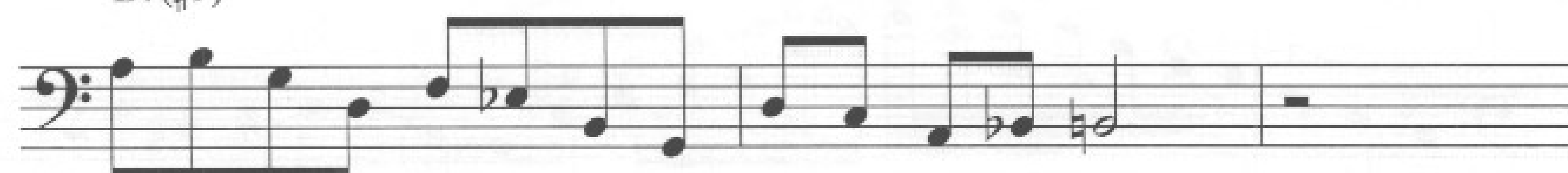
faixas 46 e 47



faixas 48 e 49



faixas 50 e 51



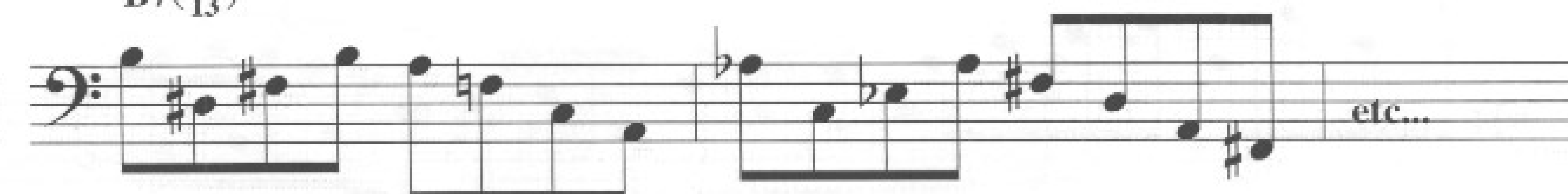
faixas 52 e 53



faixas 54 e 55



faixas 56 e 57



faixas 58 e 59

B7(♯9)

24

faixas 60 e 61

Cm7 F7 B♭7M

25

faixas 62 e 63

Am7 D7

26

faixas 64 e 65

Dm7 G7 C7M

27

faixas 66 e 67

C7 F7 B♭7

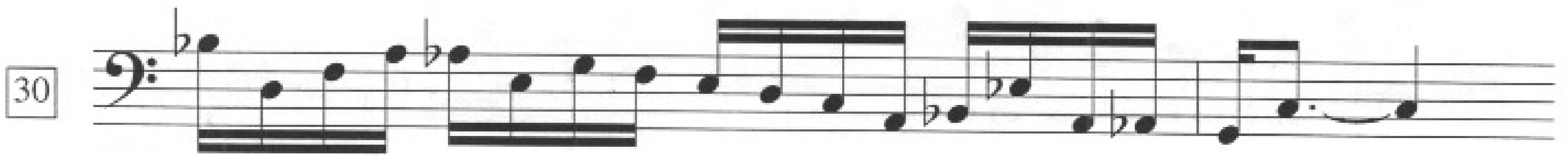
28

faixas 68 e 69

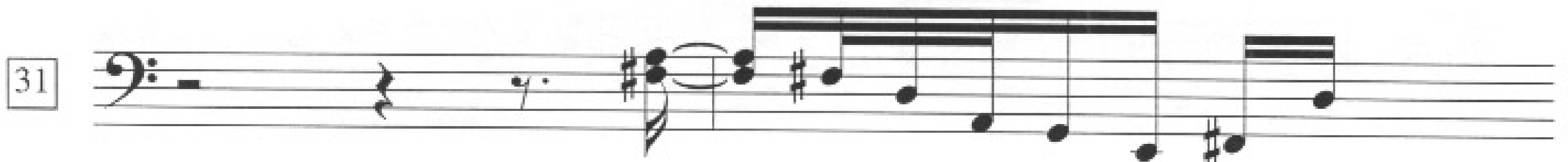
C7

29

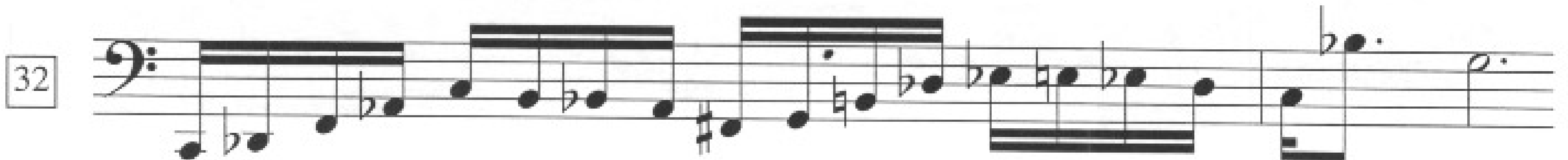
faixas 70 e 71



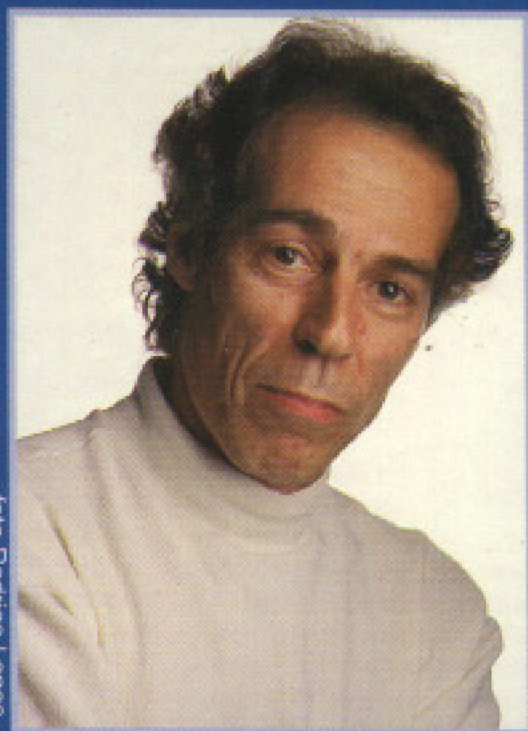
faixas 72 e 73



faixas 74 e 75



Bass Solo - Nico Assumpção


foto Rodrigo Lopes

Um gênio do contrabaixo

Nico Assumpção é um artista excepcional, um dos mais importantes contrabaixistas do mundo, e figura ao lado de nomes como Eddie Gomez, Jaco Pastorius, John Patitucci e Stanley Clarke.

Sua técnica primorosa, o estilo e a grande sensibilidade como improvisador elevam-no à categoria de um gênio do contrabaixo.

Tive a oportunidade de trabalhar com o Nico em gravações dos CDs da série Songbook e fiquei bastante impressionado com a sua capacidade criativa, não somente como músico mas também como arranjador.

Espero que estudantes ou mesmo músicos profissionais que queiram se aprofundar neste assunto façam um bom proveito deste importante trabalho.

Almir Chediak

ISBN 85-85426-66-7

